



Fòrum J. M. Cagigal

Imatges del cos humà

Conrad Vilanou

Universitat de Barcelona

No hi ha dubte que una de les aportacions historiogràfiques més recents ha estat la recuperació del cos, cosa lògica ja que va ser un dels temes inclosos per Jacques Le Goff i Pierre Nora al llibre *Hacer la historia*. Al costat d'un seguit de nous problemes i enfocaments, aquella obra —que data de començament de la dècada dels anys setanta— oferia propostes a manera de presentació de nous àmbits d'estudi. Aquesta situació va afavorir la proliferació d'obres individuals i col·lectives que tenien per objecte l'estudi històric de la imatge del cos humà, referides especialment al període que va de l'Edat Mitjana fins a la modernitat.

De fet, feia temps que el descobriment de l'inconscient havia minat la confiança en els valors assertius de la paraula, i això va situar el cos al centre dels discursos. En aquella mateixa obra, Jacques Revel i Jean-Pierre Peter van destacar la manca de memòria del cos, essent —com ho és— el lloc del desig, perquè, en darrer terme, tota paraula és desig, tota paraula ve del cos, per més que “tota paraula ordenada, reflexionada, institucionalitzada, s'utilitza a negar el cos”.¹

Des d'una perspectiva històrica, és obvi que els imaginaris corporals han quedat sotmesos a un univers d'ordre, tant sota el pes del rigorisme moral com sota la mirada d'una asèptica objectivitat científica. “L'autocontrol físic ha casat perfectament amb el desig de controlar els cossos dels altres per aconseguir un millor ordre social i religiosomoral”.² Les diferents formes de coerció física que tant predicament han tingut tradicionalment en l'educació han estat repetidament oblidades: “una història de l'educació que se centri amb exclusivitat en l'aconseguint d'aptituds com la de la lectura i l'escriptura oblidarà una de les principals funcions de les escoles pobres, de caritat o elementals en el passat: la imposició, l'obediència física o l'educació com a procés per doblegar els nens”.³

El cos s'ha adaptat, doncs, als usos, als costums, als vaivens de la història. Es pot dir que el cos és l'hoste silenciós dels signes de la cultura, per la qual cosa posseeix un alfabet que és possible conèixer i descodificar. Consegüentment, l'imaginari del cos ha passat per diverses transformacions i es troba sotmès, actual-

ment, a la lògica consumista. Amb tot i això, ens hem oblidat del cos, de la seva memòria, o igualment, de les seves evolucions i de la seva presència en el procés històric, circumstància xocant quan observem que el cos és la materialitat més contundent i, alhora, la realitat més immediata de la nostra entitat psicofísica. A vegades, fa l'efecte que hom ha actuat una mica pejorativament, tot negant a la realitat corporal el seu corresponent lloc a la història.

Situació paradoxal la que s'ha generat ja que, encara que el cos és un producte social, se'n constata l'absència en els discursos que, per contra, han destacat, des de temps reculats, els valors ideològics. L'eliminació dels “llocs de la memòria” (i el cos és un d'aquests *tópos*) deixa les societats desprotegides i incapaces de renovar la seva vida cultural. Malgrat tot, les crides del cos són reclams que es van començar a sentir cap a final del segle XIX. Ja Nietzsche va denigrar, al *Zaratustra*, els menyspreadors del cos. En qualsevol cas, els plantejaments de l'escola dels *Annals* i de la història de les mentalitats, sense oblidar les aportacions de l'an-

1. Le Goff, J. i Nora, P., *Hacer la historia*. III. Objectes nous. Barcelona: Editorial Laia, 1980, pàg. 179.

2. Porter, R., “Historia del cuerpo”, a *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pàg. 272.

3. Ibidem, pàg. 275.



tropologia, han potenciat el ressorgir de la història del cos. Tant ha estat així, que allò que és corporal ocupa, finalment, un lloc privilegiat en les diferents maneres de fer història, i es plantegen també línies de treball –com les que va formular Roy Porter en el seu moment– sobre aquest particular.

La construcció social del cos

Si, durant anys, la investigació històrica s'ha caracteritzat pel silenci del cos, és evident que en els últims temps la seva tematització ha generat una important bibliografia que aborda la qüestió des de diverses perspectives.⁴ Gràcies a aquest procés, el cos humà ha deixat de ser objecte exclusiu de la biologia per ser considerat també una construcció social i cultural. D'altra banda, la història de les dones ha permès assentar els principis teòrics que inspiren les modernes investigacions sobre el cos que, per norma, s'ha construït sota la mirada masculina en un imaginari social que ha pres –com s'esdevé en el quadre de Munch *La dansa de la vida*– diferents formes, a saber, la dona blanca (associada a la virginitat), la dona vermella (vinculada a la imatge de desig masculí) i, finalment, la dona negra (reflex d'una tardor menopàusica on acostuma a habitar la histèria).⁵ Tot sembla indicar que els treballs sobre la història del cos de les dones han erosionat el mite de l'"etern femení" que ha associat la dona a la imatge de la fecunditat lunar.⁶ S'ha passat d'un model únic –segons el qual el cos femení no era més que una còpia defectuosa del masculí– a una concepció diferenciada, és a dir, a una visió del cos de la dona com alguna cosa distinta que s'ha construït històricament.

Paral·lelament a aquest procés, el context postmodern (amb una cultura audiovisual i informatitzada que ha permès el desenvolupament de l'enginyeria genètica) ha obligat a replantejar un seguit de posicions. És evident que sota els palimpsests postmoderns s'amaguen imatges i perfils de concepcions anteriors, algunes d'elles inequívocament modernes i vinculades al discórrer històric de les revolucions científicotecnològiques. El cos ha estat presentat durant la modernitat a manera de màquina i motor, analogies que avui –per les mateixes característiques de la cultura postindustrial– evolucionen i es configuren mitjançant altres imatges i llenguatges que insisteixen, actualment, en dos aspectes que apareixen enllaçats: la serialitat (repetició que, amb les tècniques de clonació, va més enllà de la simple hipòtesi) i la representació del cos afavorida pel desenvolupament massiu dels mitjans audiovisuals, circumstància que provoca la desaparició de l'aura que embolcallava els cossos humans.⁷

Walter Benjamin –amb la seva categoria estètica de l'*aura*– va deixar constància de la nostàlgia per aquells moments de la història de la humanitat en els quals la memòria de l'home encara no havia estat desvalorada. Els cossos seriat (fotografiats o filmats) queden mancats de la seva *aura*, és a dir, de la singularitat, originalitat i autenticitat que els atorgava antigament una entitat pròpia. Quan el cos cau sota la lògica de la seva reproducció tècnica, la figura humana es despersonalitza, i és substituïda per l'anonimat de la massa. Així es dona pas a una sèrie de cossos sense atributs que no es poden distingir entre la multitud, procés que va culminar amb els reportatges propagandístics de la cineasta Leni Riefenstahl que van bombardejar, durant el període nacionalsocialista, el món sencer.

Tant se val com fos, el cert és que l'emergència d'una sèrie de novetats bibliogràfiques, d'exposicions artístiques, d'assaigs plàstics, de renovacions en el camp de la dansa, confirmen l'actualitat d'un cos que, durant segles, ha estat considerat com un autèntic tabú. Allò que és corporal sempre ha tingut, des de la irrupció de la filosofia pitagòrica sistematitzada pel platonisme, alguna cosa de demoníac, de corromput i, per tant, de menyspreable. Ja per a Plató el cos era la presó de l'ànima, de manera que la tradició cultural occidental –en assumir bona part de l'herència de la filosofia grega– ha situat el que és corporal en un lloc secundari.

D'aquí ve la importància d'aquestes noves formulacions i experiències que ens proposen –des de perspectives i mirades plurals, com correspon a la sensibilitat postmoderna– assajar nous discursos sobre el cos. Tanmateix, convé subratllar que l'anàlisi deconstruïda ha vist els cossos com a indrets de la manifestació del poder, és a dir, de repressió del desig. D'altra banda, la crítica freudomarxista va fer palès quelcom que Foucault va destacar profusament: l'existència, al llarg de la història, d'un seguit de dispositius disciplinaris (suplíc, càstig, repressió, presó) que han actuat sobre el cos humà. "El poder s'ha introduït en el cos, es troba exposat en el cos mateix".⁸

El domini del cos s'ha manifestat en el control de la mobilitat, de la manera de vestir, del pentinat i, també, de la mirada de tots aquells que –com els escolars i els soldats– han estat internats històricament en diverses institucions. Així s'explica la continuïtat dels exercicis gimnàstics que, durant dècades, van uniformitzar el discurs corporal des de l'escola fins a la caserna: els cossos també s'han supeditat als engranatges institucionals. No consti-

4. Entre les obres més recents destaquem: Llain Entralgo, P., *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987; Ana Buñuel Heras, *La construcción social del cuerpo. Prácticas gimnásticas y nuevos modelos culturales*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992; Jacques Ulmann, *Corps et civilisations. Éducation physique, médecine, sport*. Paris: J. Vrin, 1993; Jacques Gleyse, *L'instrumentalisation du corps. Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'Âge classique à l'époque hypermoderne*. Paris: L'Hartmann, 1997; Aurelio Pérez Jiménez i Gonzalo Cruz Andreotti (Eds.), *Unidad y pluralidad del cuerpo humano. La anatomía en las culturas mediterráneas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999; Weiss, G., *Body images*. Nova York/London: Routledge, 1999.

5. Alario Trigueros, M. T., "La imagen: un espejo distorsionador", *Persona, género y educación*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1997, pàg. 87-112.

6. Bolufer Peruga, M., "Cos femení, cos social. Apunts d'historiografia sobre els sabers mèdics i la construcció cultural d'identitats sexuades (segles XVI-XIX)", *Afers*, 33/34, 1999, pàg. 531-550.

7. Benet, V. J. i Nos, E. (Eds.), *Cuerpos en serie*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999.

8. Foucault, M., *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1992, pàg. 104.

tueix cap novetat si diem que el cos ha estat silenciats a l'aula escolar, mentre que als esbarjos –i cal recordar que moltes escoles no contemplaven aquesta possibilitat per manca d'instal·lacions apropiades– els cossos es deslliuraven com a reacció a la restricció motriu imposada a l'aula, encara que un cos deslliurat no sigui sempre un cos lliure.⁹

L'evolució de les formes analitzades per Norbert Elias, així com la consolidació de l'ortopèdia a mitjan segle XVIII, són alguns exemples que confirmen l'existència d'un discurs pedagogicomoral preocupat pel correcte creixement i posició del cos, segons un model jerarquitzat que té, en l'arbre que creix rectament, un exemple a seguir i a imitar.¹⁰ En conseqüència, les desviacions anatòmiques van ser considerades com una cosa curiosa i heterodoxa: els sinistres monstres humans (des de fetus prematurs fins a persones amb palmàries deformacions físiques) són, comptat i debatut, testimonis silenciosos d'una fantasmagoria encarnada en uns cossos que, per la seva raresa, seran objecte d'estudi en diferents acadèmies científiques.¹¹ La norma és clara: també als cossos, de la mateixa manera que a l'art neoclàssic que Winckelmann va rehabilitar en ple segle XVIII, se'ls exigeix ordre i mesura, és a dir, una proporció canònica que implica una estructura equilibrada i un desenvolupament harmònic.

El mite mecànic

Des de l'època grega la passió pels autòmats ha estat una de les grans temptacions de la humanitat. És sabut que Homer i Apol·loni van descriure, cadascun per la seva banda, uns enginyers mífics que es movien per ells mateixos i que servien vi i d'altres begudes a les festes. Aristòtil, a la seva *Política*, justifica l'esclavitud davant la manca de màquines automàti-

ques: “perquè, si cada un dels instruments pogués realitzar per si mateix el seu treball, quan rebés ordres, o en preveure-les, i, com contenen de les estàtues de Dèdal o dels trípodis d'Hefest, dels quals diu el poeta que entraven per ells sols a l'assemblea de déus, de la mateixa manera les llançadores teixissin per elles mateixes i els plectres toquessin la cítara, per a res no necessitarien ni els mestres d'obres servents ni els amos esclaus”.¹²

Amb l'arribada de la modernitat, va semblar que la vella profecia mecànica podia convertir-se en una realitat immediata. Si l'Antiguitat va concebre la natura com un gran animal, la modernitat –sota l'influx del model mecanicista (cartesià-newtonià)– va considerar que la realitat natural té una estructura comparable a la d'una màquina, atès que els seus moviments són regits per lleis causals. Per tant, la imatge del cos humà es va articular a través de l'analogia entre el cos i la màquina. A més a més, el racionalisme cartesià va consolidar la idea de cos-màquina, i es va generar una nova imatge biomecànica del cos humà, tal com es desprèn del *Tractat de l'home* de Descartes. Gràcies a aquest procés, l'home es desenganxa d'aquell món màgic regit pels astres i els signes del zodíac, que tanta influència va tenir en les visions animistes del Renaixement. Des d'aquell mateix moment (segle XVII), tot pot explicar-se apel·lant als mecanismes dels membres, vísceres i músculs del cos humà, encara que la filosofia cartesiana –que recorre al funcionament mecànic de l'organisme animal per il·lustrar el de l'home– manté el dualisme antropològic entre cos i ànima.¹³

Descartes és un exemple paradigmàtic d'indubtables repercussions per a la superior situació del cos en la cultura occidental: la *màquina* humana cartesiana tracta de despullar-se de qualsevol misteri i obre pas a una nova època de les

relacions entre l'home i la natura. Si abans el cos constituïa una cosa estranya i ignota, ara l'explicació científica ho redueix tot a l'estatut d'una simple màquina. Aviat s'assisteix –des de la visió matemàtica que introdueix el paradigma científic modern– a una geometrització de l'espai i dels cossos que l'ocupen. Aquesta matematització de l'espai i del moviment pren forma primer als manuals d'esgrima dels segles XVII i XVIII i, una mica més tard, als tractats gimnàstics del segle XIX.

És sabut que el mateix Descartes, que considerava màquines als animals, va construir una companya artificial, que va anomenar Francine que, pel que sembla, es va perdre al mar per la indignació d'un capità en trobar-la i considerar-la una criatura diabòlica. En qualsevol cas, una vegada rera l'altra, s'ha insistit en l'error de Descartes. Quin va ser aquest error? Consumar la definitiva separació entre ment i cos, entre *res cogitans* i *res extensa*, o igualment, suposar que les operacions de la ment estan separades de l'estructura i del funcionament de l'organisme biològic, malgrat que va supeditar –a través de la glàndula pineal– la *res extensa* a la *res cogitans*.¹⁴

Durant dècades, la cosa psíquica i la biològica, la intel·lectual i la corporal, van anar per camins divergents i separats. Entre la tradició humanísticofilosòfica (Sòcrates) i la medicobiològica (Hipòcrates) es va obrir un abisme quasi insalvable, que solament alguns metges-filòsofs de l'humanisme renaixentista van intentar superar recurrent, en més d'una ocasió, a una filosofia natural, orgànica i global que –contrària als principis de la física newtoniana– ressorgirà amb el model del desenvolupament orgànic de Leibniz i, a la llarga, amb la *naturphilosophie* romàntica, procés que inspirarà sistemes filosòfics-pedagògics, de caràcter teosòfic, com el

9. Martínez Álvarez, L. i García Monge, A., “Educación física y género. Una mirada al cuerpo en la escuela”, *Persona, género y educación*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1997, pàg. 31-71.

10. Vigarello, G., “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana”, a M. Feher, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1991, part 1a, pàg. 149-197.

11. Tort, P., *L'ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII siècle*. París: Syllepse, 1998.

12. Aristòtil, *La Política*, llibre primer, capítol IV.

13. Descartes, *El tratado del hombre*. Edició a càrrec de G. Quintás. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

14. Damasio, A.R., *El error de Descartes*. Barcelona: Crítica, 1996.



de Rudolf Steiner i la seva metodologia Waldorf.

Per a Leibniz, reduir l'home al model de la màquina equival a limitar-lo unilateralment a la perspectiva externa de la successió dels seus estats sense aprehendre la unitat interna que determina el seu autodesenvolupament. Segons la *Monadologia* leibniziana el cos es presenta com un agregat orgànic de substàncies indivisibles i incorruptibles: "cada cos orgànic d'un ésser viu és una Espècie de Màquina divina o d'Autòmat Natural, que sobrepassa infinitament tots els Autòmats artificials". La diferència entre el natural/orgànic i l'artificial/mecànic és clara perquè "una màquina feta per l'art de l'home no és una Màquina en cada una de les seves parts".¹⁵

Cal no oblidar tampoc que, justament, el rescat romàntic de la natura va propiciar el desenvolupament de determinades pràctiques físiques, com ara l'excursionisme i el muntanyisme, des de la valoració positiva de la natura que es presenta a pensadors, artistes i esportistes enmig de l'exaltació de les forces tel·lúriques. Giménez Caballero exclama: "L'alpinisme va començar per originar-se d'una elucubració sentimental i pedagògica (Oh, Rousseau!). No es concep un grec anant a buscar la divinitat a l'infinit del Mont Blanc".¹⁶

Tanmateix, el maquinisme (amb la seva apologia de la disciplina mecànica satiritzada per Charlot a *Temps Moderns*) va deixar la seva empremta en la corporalitat. La revolució tecnocientífica moderna s'aixeca sobre els fonaments d'un món que serà interpretat, seguint la tradició artesana, com si fos una màquina que es reflecteix en la metàfora del rellotge. Déu, a manera de gran enginyer, ha construït el món amb tota perfecció, com si es tractés d'una ajustada maquinària de rellotgeria. Les clàssiques arts liberals cedeixen la

seva hegemonia a les arts mecàniques que cobren especial rellevància durant el període que va del Renaixement a la Il·lustració. Els dissenys voladors de Leonardo da Vinci van anunciar l'arribada de l'"animal màquina". Les invencions de Julien Leroy (1686-1759) i Jacques Vaucanson (1709-1782) influeixen sobre Julien de La Mettrie que, amb la seva fisiologia mecànica, consolidarà una mitologia mecànica, de tarannà materialista. No per casualitat, La Mettrie conclou el seu tractat de *L'home màquina* assenyalant que "l'home és una màquina, i que a tot l'univers no existeix més que una sola substància diversament modificada".¹⁷

Paral·lelament a aquest procés, les instal·lacions d'autòmats que funcionen al ritme de la música floreixen arreu (especialment en mansions burgeses i aristocràtiques), i s'estableix una nova relació entre l'home, la ciència i la natura. La màquina deixa de ser un camuflatge per esdevenir un símbol del domini de l'home sobre la naturalesa, més encara si tenim en compte que el món dels autòmats s'emancipa aviat de l'ambient cortesà en què fins aleshores s'havia mogut.

Així, se'n divulga el coneixement –que serà utilitzat en el segle XIX amb finalitats publicitàries– entre les classes populars: els autòmats passen de ser jocs de la Cort o curiositats de gabinet a representacions teatrals i de carrer. L'autòmat, a més a més d'un giny mecànic, és igualment un objecte estètic i lúdic, i s'apodera, amb el pas del temps, del món de les joguines. Els mecànics plasmen les idees antropològiques que se sostenen en el model de l'home-màquina que funciona automàticament al ritme musical: mitjançant aquest procés, la imatge de l'home-màquina amb el seu fred funcionament, neutralitza l'halo màgic i espiritual que, des de temps reculats, havia acompanyat el cos humà.¹⁸

Les màquines comencen a ser alguna cosa més que simples eines o distrets passatemps atès incideixen directament en els processos econòmics de producció a gran escala. Però les crítiques no es fan esperar. Marcel Duchamp, amb els seus *ready-made*, s'enfronta a les màquines i és, doncs, un dels primers a denunciar el caràcter ruïnós de la tecnociència. Els únics mecanismes que apassionen Duchamp seran els antimecanismes (els *ready-made*), el funcionament insòlit dels quals els anul·la com a màquines.¹⁹ El seu aparent sense sentit només és fictici ja que posseeixen una inequívoca significació: són màquines que destil·len la crítica d'elles mateixes. Amb els seus simulacres de màquines, Duchamp pretenia contribuir a la subversió irònica del mite futurista de l'home-màquina, el centaure modern que, amb l'exaltació de la velocitat, es transmuta en una cosa totèmica. Després de l'hegemonia del regne animal, s'imposa la tirania del món mecànic, fins al punt que l'autor dramàtic Karel Capek introdueix la paraula "robot" (terme que en txec significa una mena d'obrer esclavitzat) a la seva obra *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* que data de 1920.²⁰ Els cossos dels obrers són un simple engranatge, sotmès al ritme frenètic de les tècniques de producció. Però no acaba aquí la cosa, perquè a fi de comptes, aquests mateixos cossos són els que apareixen als documentals de les primeres dècades del segle XX, aquells cossos que s'estremien entre el fang de les trinxeres de la primera guerra mundial o bé aquells d'altres cossos que marxaven cap a una morta segura –el cos és un *tópos* on el temps deixa la seva empremta– als camps d'extermini de la barbàrie nacionalsocialista.

Però el documentalisme fotogràfic i cinematogràfic ha permès tenir memòria d'aquesta manipulació, d'aquest ús i abús

15. Leibniz, W. G., *Monadologia*, 64.

16. Giménez Caballero, E., *Hércules jugando a los dados*. Madrid: Ediciones La Nave, 1928.

17. La Mettrie, *Obra Filosòfica*. Madrid: Editora Nacional, 1983, pàg. 250.

18. Aracil, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.

19. Els *ready-made* són objectes normals de la vida quotidiana (una roda de bicicletes, un tamboret, una gàbia). Es tracta d'objectes anònims que, malgrat la seva aparent inutilitat, busquen la provocació i la ironia. El primer *ready-made* conegut data de 1913 i consistia en la juxtaposició d'una roda de bicicleta i un tamboret, però el primer que es va exposar va ser *Fontaine* (1917) que no era altra cosa que un urinari.

20. Geduld, H. M. i Gottesman, R. (Ed.), *Robots*. Nova York: Graphic Society, 1978.

exercit sobre uns cossos que desfilaven d'una manera mecànica i automàtica, com si es tractés dels ressorts d'una màquina bèl·lica, expressió de l'irracionalisme i del totalitarisme. L'últim gran espectacle nacionalsocialista, abans de l'inici de la segona guerra mundial, va ser la celebració del 50 aniversari d'Hitler, el 20 d'abril de 1939. Una imponent desfílada militar va recórrer, durant quatre hores, els deu quilòmetres de l'eix Est-Oest que travessava Berlín, una mena de *via triumphalis*, que servia de talaia no solament per demostrar la força militar del Reich sinó també per expressar, amb tota la seva cruesa, la sinistra estètica de la violència i de l'horror.

Cossos amb motor

Després de consolidar-se la imatge mecànica del cos humà durant els segles XVII al XIX, es va assistir a la seva motorització. Aviat l'hegemonia de la màquina i dels sabers mecànics van cedir el seu protagonisme a un nou model que, sobre els fonaments d'un món que era interpretat com a màquina, va trobar en el motor la seva imatge preferida. A propòsit de les reflexions de Michel Serres, sorgeixen dues metàfores ben diferenciades. En primer lloc, la idea de màquina que correspon al període clàssic (des del Renaixement al segle XIX) i que interpreta cos i naturalesa com si ells mateixos fossin màquines. I posteriorment, des de la segona meitat del segle XIX, s'assisteix a una "biologització" de la metàfora, a manera símil de les màquines de vapor que apareixen com si fossin organismes vivents.²¹

Així doncs, es produeix una identificació entre el cos i la màquina de vapor, tal com confirma l'atracció exercida per les locomotores, que són comparades amb els cavalls a tota brida. Després, aquesta identificació es realitza respecte al motor tèrmic que produeix energia mecànica a partir de la combustió de l'energia química. La imatge del motor insuflarà a la màquina una nova dimensió que, en corres-

pondència amb l'avantguarda futurista, exalta el moviment i la velocitat. A més a més, tot es va precipitar amb la integració de les velles tècniques i coneixements en un model que va trobar en el motor el seu artefacte prioritari, i en la química, l'electromagnetisme i la termodinàmica, les seves principals disciplines.

Les metàfores sobre el cos i la natura es construeixen ara des del gradual esgotament del clàssic model mecanicista, que deixa les portes obertes a la instauració d'un emergent model orgànic que troba en el relat del doctor Frankenstein, segons descriu la novel·la de Mary W. Shelley, un punt de referència: l'excel·lència del saber químic –de la nova química de Lavoisier– es posarà al servei de la "recerca de la pedra filosofal i l'elixir de la vida". En un cert sentit, es torna a un model organicità-vitalista clàssic (amb les seves resurreccions renaixentistes) on hi ha una organització del tot, semblant a un organisme viu que funciona gràcies a una motorització del cos humà en el qual les parts no s'agreguen com una simple "suma" sinó com un tot de caràcter vitalista.

Fet i fet, el vitalisme –aquell *élan vital* reclamat per la filosofia de Bergson– confirma l'hiat existent entre l'arbre de la ciència (d'una ciència abstracta, geomètrica, racional i mecànica) de l'arbre de la vida, d'una vida que –a través de Schopenhauer i Nietzsche– reivindica un lloc en el pensament del segle XIX. A més a més, amb els nous descobriments en geologia i l'aparició de la teoria darwiniana de l'evolució, assistim a una progressiva "biologització" metafòrica de la tecnologia: les màquines s'animen i els cossos es motoritzen. El 1897 s'inicia la construcció del motor *Diesel*. També aquell mateix any, quan les carreres de l'hipòdrom estaven en el seu màxim apogeu, es patenta a França el cavall de gasolina: el drama de l'animal consisteix en l'èxit de l'home, que veu en la imatge de les motocicletes i dels automòbils una poderosa i misteriosa força que l'acosta a la mitologia clàssica dels cavalls alats. L'home esdevé així un

autèntic centaure que, gràcies a la motorització, domina –com els ocells– les tècniques de vol i d'aterratge. Tot indica que l'home ha tornat al totemisme: desitja ser ocell i peix, com si estigués dotat d'un poder sobrenatural. No és estrany, doncs, que els primers vols aeris fossin inclosos en els llibres dels rècords esportius com a grans proeses heroiques, que van tenir en els viatges transoceànics, entre Europa i Amèrica, la seva millor manifestació.

La imaginació del futurista –vet aquí el *Manifest* de Marinetti– és analògica: les màquines es metaforitzen com a animals. Si en un principi la modernitat va forjar la imatge del cos com a màquina, en les últimes dècades del segle XIX s'introdueix, des d'una nova visió de la tècnica, la metàfora del cos amb motor. Al voltant del 1900, la figura que domina i encobreix aquesta correspondència entre el que és artificial i el que és natural, és la imatge omnipresent de la dona. El que és femení resumeix la gran metàfora del progrés. Els cartells publicitaris de l'època reflecteixen dones pilotant automòbils, embarcacions nàutiques o aeroplans.²²

La imatge del cos amb motor es correspon històricament amb l'època de la consolidació de l'esport com a fenomen social. Les activitats físiques, que durant el segle XIX s'havien circumscrit majoritàriament a l'espai tancat dels gimnasos –molts d'ells instal·lats en locals insalubres i amb escassa ventilació– passen a desenvolupar-se a l'aire lliure, procés que adquireix una especial significació que es reflecteix ben aviat en l'art a través de la "poètica de les energies". És sabut que impressionistes com Manet i Degas es van interessar per les curses hípiques, esport típicament anglès, que va assolir una gran popularitat a França. En el cas de Degas, l'hípica va ser un dels pocs temes que pintava a l'aire lliure. El seu quadre "Cavalls de cursa: l'entrenament" (1894) demostra que, oblidant-se dels espectadors i de l'entorn de l'hipòdrom, Degas concentra la seva atenció en els genets i en els cavalls, perquè aquestes són les imatges on

21. Serres, M., *Feux et signaux de brume*: Zola. París: Grasset, 1975. També sobre aquest tema: Rabinbach, A., *The human motor: Energy, fatigue and origins of modernity*. Basic Books, 1990.

22. Díaz Cuyas, J. (Coordinador), *Cuerpos a motor*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.



pot copsar millor l'acció i el moviment, aspectes que Marey va intentar fixar a través de la cronofotografia.

El cos humà, sota la metàfora de la motorització, adquireix una dimensió dinàmica, és a dir, transmet força (*dynamis*) i moviment, que els pintors estudien àvidament. La sèrie de 46 dibuixos exposada per Umberto Boccioni entre març i juny de 1914, a la Galeria Gonnelli de Florència, així ho confirma. Naturalment, els esportistes (boxejadors, futbolistes, ciclistes) traspuen perfectament aquesta imatge plàstica de dinamisme que serà assumida pels artistes de l'avantguarda futurista, que veuen en l'esport un clar signe de modernitat.²³

L'esportista –des de l'horitzó del cos motor– necessita consumir combustible sota la forma d'oxigen. Els diferents moviments higienistes, l'escoltisme, la promoció dels mètodes naturals en l'educació física (Hébert), promocionen el neonomadisme. El cos amb motor recorre, novament, a la natura, per tal de trobar l'aire pur per alimentar un cos que necessita combustible. El petroli que fa moure els motors, és reemplaçat en el cas humà per l'oxigen: l'interès per l'augment de la capacitat toràcica i la pràctica dels exercicis respiratoris a l'aire lliure confirmen aquesta tendència, que s'introdueix en les pràctiques educatives amb una finalitat medicohigienica. L'oxigenació del cos humà n'afavoreix l'enfortiment i, per tant, constitueix la millor defensa contra un seguit de malalties que es transmeten mitjançant els microbis que pul·lulen pels ambients enarrits.

Ens trobem davant l'exaltació del "*plenairisme*", és a dir, en la recerca d'escenaris "*au plein air*". Els nous corrents expressionistes destacaran la importància del paisatge –platges, espais naturals, etc.– on, en ocasions, es detecta la presència de figures humanes que es banyen a l'aigua. Per combatre el neosedentarisme de la societat industrial, res de millor que

tornar a la natura, on l'aire –nova font energètica del cos humà– és pur i cristal·lí. La imatge cinematogràfica (el cinema no és més que una exaltació de les imatges en moviment) d'un Tarzan atlètic –al cap i a la fi, aquesta era la visió que pretenia transmetre Johnny Weismuller, campió olímpic transmutat en artista cinematogràfic– plasmava d'alguna manera aquesta visió idíl·lica d'un cos de motor: enmig de la naturalesa africana Tarzan solament comptava, a més a més de la seva bondat natural que l'acostava a l'"*homme sauvage*" de Rousseau, amb la capacitat dels seus pulmons, una mena de motor que solament depenia del subministrament d'unes quantes dosis d'oxigen.

Però la imatge del cos va experimentar un tomb radical després de la segona guerra mundial. Les càmeres de fotografia dels reporters de guerra van difondre un esborronador món de terror. Res no va ser el mateix després de 1945. La barbàrie –amb la destrucció sistemàtica i planificada de tants cossos, de tantes vides– adquiria una lúgubre cara humana: tot es reduïa a matèria anònima i mutilada. Des d'aquest moment, molts artistes es van preguntar si era possible encara representar la figura humana. La pintura de Francis Bacon, amb els seus cossos destrossats i reduïts plasman el dolor, és una bona mostra del desfici que es va produir en la consciència d'artistes i intel·lectuals. Fins i tot hi va haver artistes que, després de la guerra, van rebutjar l'ideal de bellesa –vet aquí les pintures de Jean Dubuffet– per emfasitzar, com a provocació, allò que és lleig. L'existencialisme, amb els seus temes preferits (la buidor, el sense sentit, el dolor, la náusea i la mort) confirma que la vida humana s'encamina cap a uns temps d'estretor que, necessàriament, provoquen angouxa. I encara que després de la segona conflagració mundial, l'escultor Alberto Giacometti va prometre que les seves escultures no disminuirien un sol centí-

metre, les seves figures –que reflecteixen l'extrema fragilitat humana– van adquirir un extraordinari aprimament. Davant d'aquestes representacions, Sartre va descriure les escultures de Giacometti com a esbossos que es mouen sempre a mig camí entre el ser i el no-res.

Del robot al cyborg

Paradoxalment, la guerra ens va portar també l'arrencada de la robòtica, l'avis de l'arribada de l'era dels ordinadors, la digitalització de la informació i el sorgiment de la societat del coneixement. És clar que els antecedents de la cibercultura –que té Wiener com a un dels seus fundadors més preclars– es troben en els estudis sobre automatització i control promoguts per la indústria bèl·lica durant la segona guerra mundial. Però l'enfocament tecnocultural de la cibernètica supera els estrictes límits de la ciència i afecta, també, aspectes antropològics, fins i tot més enllà de l'articulació d'un incipient *homo digitalis*: s'assisteix –en paraules de G. Colaizzi– al trànsit del veïnatge universal al circuit integrat, de manera que s'anuncia l'arribada d'una nova etapa postorgànica, en què els límits entre allò que és físic i allò que no és físic s'esfumen. Després del descobriment de la cadena de l'ADN els organismes biològics s'entenen com a textos codificats, i descodificats per la informàtica, la biologia i la medicina.²⁴

El petroli –font d'energia de la modernitat– ha obert pas a noves energies –les derivades de la informàtica– que, entre d'altres virtuts, no contaminen, són inexauribles i molt més barates. Per això, cada vegada es destaca amb més èmfasi el pas del subjecte biològic –segons la imatge que descansa en l'analogia entre cos i motor– al *cyborg*, abreviatura de *cybernetic organism*, és a dir, un ésser híbrid, cibernètic, resultat de la combinació d'organismes o cossos amb màquines que prenen forma en una sèrie d'imatges de la

23. El març de 1928, Salvador Dalí –al costat de Lluís Montanyà i Sebastià Gasch– va publicar el Manifest Groc, que seria titllat de futurista i on expressaven el seu entusiasme pels objectes industrials, per l'esport, el nudisme, el cinema i la fotografia. Aquest manifest va ser reproduït en castellà per Gallo, la revista que editava Federico García Lorca a Granada.

24. Per la seva significació destaquem l'exposició *Post Human. Nuevas formas de la figuración en el arte contemporáneo* que va circular, durant l'any 1992, per diferents països d'Europa. Per a un ampli comentari sobre ella: Olivares, R., *Lápiz*, núm. 93, maig 1993, pàg. 24-28.

cinematografia de ciència-ficció, com una mena de Terminator.²⁵

El *cyborg* és una figura metafòrica encunyada per Haraway el 1985 –i desenvolupada posteriorment– que presenta allò que és humà com una possibilitat virtual, fins al punt de constituir una nova ontologia postmoderna.²⁶ Les màquines i les noves tecnologies (heus ací l'enginyeria genètica com una mena de *software* humà) han convertit en quelcom d'ambigu la diferència entre allò que és natural i allò que és artificial, entre l'home i la dona, entre el cos i la ment, entre el desenvolupament orgànic i la planificació exterior, i s'ha generat així la viabilitat d'una epistemologia feminista.

Hem passat del determinisme biològic a la manipulació genètica, de la contingència topogràfica a la ubiqüitat virtual, de la lògica de la representació a la simulació del clonatge virtual, en fi, assistim al trànsit del subjecte biològic al *cyborg*, entès com a quelcom més que una possibilitat telemàtica que garanteix l'intercanvi d'informació entre les tecnologies informàtica, robòtica i biològica. Tot i amb això, la creació per Haraway del *cyborg* no proposa descartar allò que és "real", sinó, per contra, expandir-lo, complicar-lo, mostrar-ne la construcció plurívoca de capes múltiples que acaben amb les distincions, límits de la dominació.

Ens trobem, doncs, davant d'una nova situació ja que allò que és virtual anuncia i escenifica la desaparició de la categoria de lloc. Els avenços tècnics permeten l'aparició de nous discursos corporals, atès que els cossos es fan nòmades, eteris i volàtils. La virtualitat faculta totes les hibridacions entre naturalesa i artifici, entre realitat i simulació. Només l'enunciat d'una nova corporeïtat sembla diluir els principis sobre els quals s'ha definit històricament cada gènere. Si tradicionalment el sexe biològic ha determinat l'adscripció automàtica al seu model cultural de referència, ara assistim a un procés mitjançant el qual les identitats

sexuals són qüestionades obertament. Així, apareix l'unisex i la indústria de la moda s'inclina cada vegada més per la creació mediàtica d'un patró sexualment equivocat, que imposen uns models indefinits que accentuen més els trets comuns dels sexes que no pas les seves diferències.

La cosa s'agreuja quan pensem que les mateixes tècniques de reproducció permetran una selecció de la humanitat. Els somnis apocalíptics de la ciència-ficció, amb les seves criatures mecàniques (androides, robots, *terminators*, replicants, alienígenes), semblen trobar-se més a prop que mai. Encara que la idea del robot que ningú no podrà distingir dels éssers humans existeix ja a l'origen del segle XX, el cert és que el pessimisme entorn de la societat del futur es va aguditzar al llarg de l'últim segle. Si *Metròpolis*, de Fritz Lang (1926) –el somni temut, però alhora desitjat, d'una societat mecanitzada i robotitzada– representava un cant a l'esperança (fet i fet, això és el que transmetia el personatge femení de Maria, encara que la seva rèplica de laboratori aconsellava la revolta), els replicants de *Blade Runner* (1982) –Los Angeles, 2019– són rèpliques humanes creades per empreses d'enginyeria genètica.²⁷

En aquella data (2019), la metròpoli haurà esdevingut un lloc superpoblat, brut i caòtic. Aleshores, l'enginyeria genètica serà una de les més grans indústries de la Terra, i subministrarà éssers humans manufacturats genèticament –els anomenats replicants– que són enviats a les colònies extraterrestres d'una manera esclavitzada. D'altra banda, els replicants són recognoscibles perquè estan mancats d'una resposta afectiva. Tot i amb això, *Blade Runner*, que retoca romànticament el desenllaç pessimista de la novel·la de Philip K. Dick, ens ofereix una imatge decadent i perversa d'un futur metropolità que es presenta com el final d'una civilització, cosa que contrasta amb l'opti-

misme cinematogràfic que va des de les pel·lícules futuristes dels anys vint fins a 2001, una odissea a l'espai.

El cos i allò que és virtual

De la mateixa manera que Georges Orwell ens va alertar sobre els perills que podrien esperar a la humanitat en una data tan emblemàtica com la de l'any 1984, és clar que *Blade Runner* –amb el seu sistema de reproducció en laboratori al marge de les relacions humanes– constitueix una crítica cap a la societat contemporània i un avís sobre la possible ruïna de la nostra civilització, que així troba, en la hipotètica cita del 2019, un seriós advertiment. Hem vist com el cos, al compàs del progrés de la societat industrial, va permetre, en primer lloc, l'analogia amb la màquina automàtica, i més tard, amb el motor d'explosió. Sota la influència d'aquestes metàfores, la cura del cos va quedar sotmesa a la lògica productiva: calia ser fort per ser útil. Però ara, quan estem immersos en un context postindustrial, en què cada vegada és menys necessari el treball corporal, assistim a una nova visió del cos, potenciada pels avenços científicotècnics, i això permet tota una sèrie de possibilitats en les quals es podran projectar molts dissenys. D'aquesta manera sorgeixen aquests cossos idealitzats –plens de bellesa i perfecció, somrients i sempre joves– que pul·lulen pels imaginaris publicistes i que acaben provocant el desfici davant la constatació de les nostres pròpies limitacions i imperfeccions corporals.

No hi ha dubte que el cos humà és *tópos* de la memòria personal. La biografia de cada un de nosaltres deixa les seves empremtes en el cos que, d'aquesta manera, esdevé testimoni de vida i, alhora, d'envelliment. Els rostres dels éssers humans –que tan bé han plasmat artistes i fotògrafs– expressen aquestes penalitats i sofriments que, a través del transcurs del

25. Giannetti, C., "Cyborg no tiene género. Reflexiones sobre la mujer, la ciencia, las nuevas tecnologías y el ciberespacio", a *Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales*. Donosti: Arteleku, 1997, pàg. 15-20.

26. Haraway, D. J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

27. En relació amb la creació cinematogràfica d'aquesta mena de criatures, vegeu: Del Teso, B., "Todo ser tiene su rostro, nuestro rostro", *Hombres y máquinas. Realidad y representación*. Donosti: Arteleku, 1998, pàg. 99-114.



temps, deixen la seva empremta en les nostres faccions.²⁸ Per això, de vegades ens sentim incòmodes davant la nostra pròpia imatge, perquè no són molts els que troben una autocomplaença narcisista en el seu propi cos. Igualment, són pocs els qui es reconeixen satisfactòriament quan es veuen fotografiats o filmats. Sovint voldríem oblidar el nostre propi cos (o com a mínim modificar-lo i reformar-lo) ja que es converteix en una anguniosa ombra que ens persegueix constantment. Finalment, aquest cos causa el nostre propi malestar, perquè "la mort, el sexe, la malaltia, allò que és prohibit, nosaltres mateixos i, per damunt de tot, les nostres relacions amb nosaltres mateixos i amb aquest reflex canviant i repetit que és l'altre, són les nostres obsessions".²⁹ Es produeix, doncs, una mena d'esquizofrènia, perquè ens sentim –com si fóssim un esperit romàntic– escindits entre la realitat i el desig, el desig d'una immortalitat que troba al *Faust* de Goethe un antecedent històric.

De fet, el cos és el lloc on treballem les nostres pors i els nostres desigs. Gràcies al *fitness*, a la cosmètica i a la cirurgia plàstica, els cossos poden canviar, és a dir, transformar-se i modificar-se. L'abs-tinència –més enllà de la seva significació com a puresa corporal– es converteix també en una bona estratègia, en una mena de no desig. Aquest és, justament, el significat de l'anorèxia, paraula formada per la partícula *an* de caràcter privatiu i el verb *orego*, desitjar. La insatisfacció provoca, fet i fet, aquest no-desig respecte als nostres propis cossos que, per regla general, no s'adiuen amb els cànons establerts per una cultura visual –una cultura de simulacre, en paraules de Baudrillard– que emmascara la vida humana amb un seguit de representacions que, a manera de xarxes, acaben colonitzant l'existir humà. Així, l'ontologia corporal troba la seva raó

de ser, no en la realitat, sinó en la virtualitat: cada vegada ens trobem més a prop d'una imatge del món –i aquí seguim Heidegger– que no representa el món, sinó el món comprès com una imatge.

Habitem en una època en què la ciència, la tècnica i tot el nostre entorn tecnològic i social estan posant les bases d'un canvi radical. El prefix "post" ha anat guanyant terreny, fins a esdevenir una credencial indispensable per accedir a aquests nous temps en els quals s'experimenta amb les possibilitats de la polisèmia del llenguatge, i la imaginació queda al marge de les maneres de procedir convencionals. La postmodernitat ha erosionat els valors de la cultura acadèmica, i s'ha obert a la cosa popular i del carrer. De la mateixa manera que l'art postmodern s'ha vist fascinat per la iconografia de la publicitat –per a molts Andy Warhol marca el punt d'inflexió en l'art del segle XX, atès que amb ell brolla l'art postmodern o neovanguardista– els *drugstores*, les galeries d'art, les agències de viatge, els gabinets de disseny, els centres de *fitness* i tots els altres establiments afins, han estat elevats a la categoria de nous centres culturals.³⁰

D'altra banda, s'ha trencat la confiança en l'ésser i en les possibilitats de representar-lo, tal com ja ha succeït amb la fallida de la mimesi artística. Així doncs, la representació del món es converteix en una possibilitat virtual que, lluny d'oposar-se a allò que és real, es troba en situació d'associar-se íntimament a la textura mateixa de la realitat. Pel·lícules recents com *Matrix* –un film de culte instantani, una pel·lícula estandard de tota una generació i que reflecteix aquesta època en què impera l'eclecticisme i la barreja de gèneres– oscil·len entre la realitat i la virtualitat. De manera que allò virtual s'articula com a un món propi, situat a tocar del món real. Així es confirma la vigència d'unes imatges ideals que ja no són ciència-ficció sinó

que esdevenen entitats pròpies, amb una existència virtual que és viscuda, també, com a real.

De fet, la virtualitat canvia la nostra relació amb la realitat i, en conseqüència, amb la idea espai/temps. "El cos real es virtualitza i se situa a la xarxa o se submergeix en els mons virtuals, mentre que, a canvi d'això, el cos en levitació virtual no deixa d'adquirir, de vegades, una mena de realitat operativa".³¹ Gràcies a aquesta dinàmica, el cos humà es dilueix en una certa intangibilitat, de manera que viu envoltat pel món, encerclat pel que és visible i tangible, però submergit també en allò que és invisible. Probablement resulta més atractiu viure aquest món de virtualitat no tangible que no pas un món de "realitats" problemàtiques de difícil solució. Actitud potser de covardia, però que, en darrer terme, expressa també un desig i una voluntat de rebuig assumida per molts dels nostres joves: millor navegar per un imaginari virtual que no pas habitar tediosament una realitat incòmoda, heretada amb desgana i amb escassa capacitat d'il·lusió.

D'aquí ve potser, la importància de la publicitat, que contribueix al desenvolupament d'aquests imaginaris virtuals en què fa l'efecte que molts –com a evasió– voldrien instal·lar-s'hi. Així, quan van irrompre, fa uns anys, aquests cossos primis i pàl·lids –que han fet estralls en el món de la moda– molts no entenien l'emergència d'aquests cossos que mostraven joves amb expressions esbalaïdes i depressives i, fins i tot, amb un aspecte malaltís. Quin és el significat d'aquesta primesa? De fet, l'aprimament ha tingut, al llarg de la història, un significat complex, tal com es desprèn de les imatges de l'èxtasi religiós o la de l'artista famèlic. En qualsevol cas, la pregunta no perd vigència. Què és el que es vol desitjar, avui, amb aquests cossos anorèctics? Encara que de l'anorèxia

28. Destacar aquí l'exposició "Cronos" del fotògraf Pere Formiguera que va presentar al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, durant la primavera de l'any 2000, el resum d'un treball realitzat al llarg de deu anys. De 1991 al 2000, va prendre cada mes una fotografia a 32 persones de diferents edats. Cadascun escollia ser fotografiat nu de mig cos, de cos sencer o només el cap. El projecte va aconseguir reunir milers de fotografies que van registrar mes a mes el procés, al llarg d'una dècada, del creixement o de l'envelliment humà. La mostra de l'exposició recull unes 600 imatges que corresponen a diversos adults i adolescents.

29. Olivares, R., "En cuerpo y alma", *Lápiz*, XVII, núm. 139/140, gener-febrer 1998, pàg. 77.

30. Amb relació al tema de la postmodernitat, vegeu: Vilanou, C., "Danzas i contradanzas de la modernidad: hacia un nuevo imaginario cultural y pedagógico", *Alternativas* (Universidad de San Luis, Argentina), núm. 16, octubre de 1999, pàg. 17-44.

31. Quéau, Ph., "La presencia del espíritu", *Revista de Occidente*, núm. 206, juliol 1998, pàg. 53.

s'ha dit que representa una actitud pròpia de qui no desitja créixer, també pot interpretar-se com una actitud que expressa una certa rebel·lia juvenil en distanciar-se dels patrons culturals establerts que, a les opulentes societats occidentals, exigeixen uns cossos ben alimentats.

Per això l'anorèxia també pot significar el rebuig d'un cos que, segons els canons, ha de ser robust i que, per tant, necessita una aportació calòrica compensada i suficient. Encara que sembli una paradoxa, la salut ja no és una cosa prioritària: la cosa fonamental és la imatge. Per tant, la salut és devaluada, com succeeix en el cas dels cossos Danone, Sanex o Fontvella, a simples estratègies publicitàries, ja que sota unes preteses recomanacions higièniques es transmeten uns models corporals contraris a les disposicions de la salut pública, però que, dissortadament, són desitjats per molts dels nostres joves.

Tot i amb això, si s'analitzen amb deteniment aquests cossos –tant masculins com femenins, moltes vegades mediatitzats per les tonalitats grises d'una publicitat en blanc i negre– també es pot pensar que aquestes figures primes expressen el rebuig de bona part dels valors (no solament físicocorporals, sinó també socials) en general acceptats. "L'aprimament retret i seriós que veiem en aquests anuncis significa el rebuig dels codis dominants d'interacció social, a saber allò que és *accessible*, i el rebuig de normes corporals acceptades".³² Les normes dicten que el cos ha de ser alimentat convenientment, que s'ha de lluitar per ser feliç, que s'ha de respondre als models clàssics dels gèneres clarament identificables, masculí o femení. Potser el que succeeix és que ens trobem davant d'una joventut que a través de la seva primera corporal –una altra manifestació d'aquests temps postmoderns– rebutja les normes socials, com si es tractés d'un joc que, en ocasions, es fa perillós.

Després de la lluita contra la morbositat infantil (amb la seva preocupació per la

creació de cantines i colònies escolars per enfortir la salut de la infància) ens trobem amb una autèntica transgressió dels models defensats per la modernitat medico-pedagògica, que va emfasitzar els aspectes higiènics que, d'altra banda, no es deslligaven d'una dimensió moral. En efecte, la noció de salut corporal es va vincular a una determinada concepció de salut moral. "El concepte de salut, una vegada transformats els elements que el componien, seria entès com a fruit de la vinculació del cos amb l'ànima, de manera que el bon capteniment moral seria el responsable de la salut."³³ Partint d'elements estructurals, socials i culturals, es va establir una total correspondència entre el cos humà i el cos social. Per tant, la cura corporal comportaria la millora de la societat, amb la qual cosa resulta lògic l'èxit de l'educació física –entesa des d'una perspectiva higiènica i profilàctica– en el discurs pedagògic modern.³⁴ Els índexs de robustesa que s'obtenien amb les fitxes antropomètriques d'una època a cavall de dos segles (final del XIX i començament del XX) probablement no variarien en excés respecte als que es podrien obtenir, actualment, entre determinats grups dels nostres joves.

Alguna cosa ha canviat substancialment perquè el culte a la bellesa física del segle XIX –tema típicament romàntic– ha tornat a instal·lar-se en els imaginaris sobre el cos. I el curiós del cas és que va caldre lluitar abrevadament contra la tuberculosi i contra totes les altres malalties endèmiques que van amenaçar, i desgraciadament continuen afectant, la infància. Potser el que ha passat és que el cos –tal com ja ha succeït en els moviments contraculturals sorgits entorn de la data mítica de 1968– s'utilitza, també avui, per manifestar un determinat tipus de rebel·lia juvenil. És sabut que aquell moviment de protesta no va ser més que la plasmació popular d'una vasta revolució cultural que va reportar destacades conseqüències per al cos humà. El canvi –que no va afectar tant

la política com la cultura– va suposar, a través de les pulsions llibertàries, la interiorització de noves pràctiques i la renovació dels sistemes clàssics d'educació física, amb la incorporació de la psicomotricitat, la dansa i l'expressió corporal. Sense oblidar l'aeròbic (amb una Jane Fonda sempre jove i en forma). Va ser aleshores –enmig del remolí del 68– quan intel·lectuals com Marcuse es van decantar –i en bona mesura ajudats per la crítica freudomarxista– per uns desigs (sobretot, sexuals) que tenien molt –com a mínim en aparença– de transgressió.

Els cossos humans prenen una actitud desitjant afavorida pels aires de llibertat. Tant va ser així que les relacions entre els joves –cal no oblidar que el 1960 es va inventar la píndola contraceptiva– van canviar profundament. El feminisme, amb les seves campanyes a favor de l'alliberament de la dona, es va expandir arreu. Moviments alternatius amb la seva càrrega utòpica –com ara el moviment *hippy*– van introduir els cabells llargs que desembarcaven en la moda unisex.

Però malgrat aquests vents de llibertat, el cert és que la imperfecció que s'insinua quotidianament en el reflex del mirall, en la mirada fiscalitzadora dels altres, continua provocant malestar. A més a més, el pas tirànic del temps potencia el mite de l'eterna joventut: anatomies que gràcies a la cirurgia plàstica milloren cada dia, com el cos de Cher, cossos congelats –com el de Walt Disney– que esperen ser reparats algun dia, cossos que canvien el color de la pell, com el de Michael Jackson, amb la qual cosa el cos acaba convertint-se en un significant de classe social i de poder: més bells i, suposadament, sempre joves. El cos humà, com tantes altres coses, també ha caigut sota la lògica del domini tècnic, de manera que podem concloure que el somni de la ciència-ficció de construir, gràcies a les modernes tècniques de reproducció i clonació, cossos seriat i uniformitzats segons uns models estàndards sembla estar més prop que mai.

32. Wallerstein, K., "La delgadez y otras negaciones en la publicidad de la moda contemporánea", *Debate Feminista* (Mèxic), núm. 19, abril 1999, pàg. 182.

33. Ruiz Somavilla, M. J., "El cuerpo limpio". *Análisis de las prácticas higiénicas en la España del mundo moderno*. Màlaga: Universidad de Màlaga, 1993, pàg. 132.

34. Rauch, A., *Le souci du corps. Histoire hygiène en éducation physique*. París: P.U.F. 1983. També pot consultar-se el clàssic estudi de Vigarello, G., *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen âge*. París: Seuil, 1985.

Cap a la nova configuració del cos

És evident que els nostres temps postmoderns (d'altres autors es refereixen a la tardomodernitat, hipermodernitat o ultramodernitat) actuen com a un veritable laboratori on és possible realitzar tota mena de proves i assajar d'altres ordres simbòlics. La postmodernitat, amb la seva crítica a l'etnocentrisme i a la megalomania occidental, recupera aspectes que la racionalitat moderna, amb la seva arrogància dominant i absorbent, va eludir. A més a més, el procés descolonitzador de l'Àfrica, que va tenir lloc des de la dècada dels anys seixanta i els posteriors fluxos migratoris han canviat el panorama de les ciutats, que esdevenen autèntiques conglomeracions multirracials, amb persones de totes les procedències. Aquesta situació no ha passat desapercebuda als defensors de la pedagogia crítica, que han destacat que el cos no és simplement el resultat d'uns discursos hegemònics sinó també un lloc de lluita i de conflicte. Peter Mc Laren –des de la realitat social nord-americana– assenyala que cada cos (afroamericà, oriental, negre, blanc, homosexual, etc.) posseeix una veu oculta i amagada que convé escoltar més enllà de les normatives a l'ús.³⁵

El món actual potencia una ontologia de la diferència que es distingeix de la tradicional ontologia de la representació basada històricament en el principi d'identitat. La lògica de la identitat veu la diferència com a expressió d'alguna cosa incontrolable, pròpia de l'excés i del defecte. Lluny d'aquesta posició, avui la diferència s'inscriu en el quefer humà: la multiplicitat i la diversitat també informen i expliquen la nostra realitat més immediata. Ens trobem davant del nomadisme, la divergència, el descentrament i el constant diferir. Deleuze ha situat la diferència enfront de la lògica de la identitat i de la negació. Tanmateix, és evident que sempre s'ha intentat congelar aquest joc de la *dif-férence* no solament amb la defensa del

principi d'unitat, sinó també amb la formulació de teories tancades que han procurat cosificar l'educació –i, doncs, allò que és corporal– per tal d'impedir la disseminació del significat de la pedagogia.

Si, fins no fa gaire, la història s'ha ocupat de la normalitat, ara ha arribat l'hora de les diferències de tot tipus: gènere, raça, llengua, edat, procedència, etc., fet i fet, hem entrat en un temps que invita a tornar a formular totes les escriptures i, fins i tot, el mateix ofici de narrador, perquè sembla que s'ha perdut –com a mínim aquest és el parer de Günter Kunert– el significat del llegir i de l'escriure. Si és cert que tot allò que és construït pot ser desmantellat (aquesta ha estat, comptat i debatut, la tasca de la desconstrucció), no és menys veritat que també pot ser reconstruït, tornat a conceptualitzar, és a dir, renovellat.

Ja no hi ha –i feliçment, ja no podrà existir– un únic model corporal. L'home de raça blanca s'ha adonat que ja no viu sol al món. Ens trobem abocats al contacte, a l'intercanvi, en fi, a una nova cultura de mestissatge, en la qual el cos ocupa un lloc central, de manera que la corporalitat constitueix l'autèntica condició de possibilitat per assolir un veritable món intercultural. Els múltiples processos de diàspora, desterritorialització, hibridació i fronterització apunten cap a la necessitat d'interacció en pro de la formació de cultures híbrides, que traspassen noves fronteres i habiten nous territoris.³⁶

S'ha dit –i amb raó– que el futur serà mestís o no serà. Les diverses maneres de vestir-se, de pentinar-se o d'alimentar-se són un testimoni públic que ens hem instal·lat en l'hàbitat de la diferència. De fet, la construcció de les noves subjectivitats exigeix el reconeixement de les diferències d'identitat, raça i gènere. En veritat, poques metàfores poden il·lustrar millor la diversitat cultural que les imatges que s'obtenen amb cossos que emfasitzen aquesta riquesa de faccions, tons i vestits, aspectes que confereixen a la societat ac-

tual una rica dimensió policromàtica i polifònica.

Bona part del capital humà del segle XXI radica, precisament, en aquesta visió plural d'una societat integrada per homes i dones, els cossos dels quals responen a una nova lògica que implica quelcom tan simple com l'acceptació de l'altre. L'alteritat (amb tot el que suposa per a la pràctica pedagògicococial) parteix de la corporeïtat, és a dir, comença en el reconeixement del cos de l'altre. Solament des de l'acceptació dels altres cossos (que han deixat de ser exòtics), podem construir un món que doni respostes a les exigències d'una societat que camina cap a un irreversible procés de mestissatge. En sintonia amb el desig construccionista de Deleuze, podem escriure noves històries o narratives d'acord amb una retòrica diferenciada i rizomàtica: "escriure no té res a veure amb significar, sinó amb mesurar, cartografiar, fins i tot les comarques que encara han d'arribar".³⁷ El pensament rizomàtic és una màquina de guerra contra allò que ja és establert, atès que no respon a cap model estructural o genealògic. "El rizoma és un sistema centrat, no jeràrquic i no significant, sense General, sense memòria organitzadora o autòmat central, definit únicament per una circulació d'estats." Tot juga a favor de les semiòtiques rizomàtiques i en contra de les arborescents, que són sistemes jeràrquics. "L'arborescència és justament el poder d'Estat. En el curs d'una llarga història l'Estat ha estat el model del llibre i del pensament: el logos, el filòsof-rei, la transcendència de la idea, la interioritat del concepte, la república dels esperits, el tribunal de la raó, els funcionaris del pensament, l'home legislador i subjecte." Els consells se simplifiquen: en lloc de fotografies i dibuixos cal traçar cartografies sobre coordenades espaciotemporals obertes a nous ritmes i noves fronteres. Per això, el cos pot fer de mitjancer activament, des d'un horitzó intercultural, a favor de l'elaboració de noves cartogra-

35. De Alba, A. (Compiladora), *Postmodernidad i educación*. Mèxic: CESU/Porrúa, 1995.

36. En relació amb aquest tema, vegeu: Jarauta, F. (Ed.), *Nuevas fronteras/Nuevos territorios*. Donosti: Arteleku, 1996.

37. Deleuze, G. i Guattari, F., *Rizoma*. València: Pre-Textos, 1977. En relació amb la filosofia del desig construccionista de Deleuze, vegeu: Ferreira Santos, L., *Pensar o Desejo*. Freud, Girard e Deleuze. Braga: Universidade do Minho. Instituto de Educação e Psicologia, 1997.

fies que integrin les diferents cultures. Enfront de les temptacions xenòfobes, després de les experiències de la segregació racial i de les solucions finals, ens queda el recurs d'atorgar al cos noves significacions, o el que és el mateix, contribuir a una nova configuració que respongui a la sensibilitat postmoderna emergent articulada al voltant del principi de la diferència.

Aquí radica, justament, el repte que hem d'abordar: configurar de nou un univers simbòlic i relacional entorn del cos humà que, en lloc de ser dominat, segregat o colonitzat, pugui despertar la consciència d'una nova realitat individual i social. Potser si comencem a acceptar el cos dels altres, acabarem també acceptant els nostres propis

cossos amb totes les seves imperfeccions i limitacions. La imatge de l'altre ens pot ajudar a recompondre la nostra pròpia identitat personal, tot acceptant un seguit de valors emergents (allò que és íntim, emocional, sentimental, imaginatiu), categories oblidades per la freda racionalitat moderna i que confirmen l'existència d'un veritable gir lingüístic que ha afectat totes les narratives, fins i tot, les corporals. A més a més, la mateixa distància existent entre la realitat educativa (significat) i el discurs pedagògic (signe) permet salvar la relació entre teoria i praxi en clau metafòrica. No per casualitat, la pedagogia sempre s'ha mogut en aquesta duplicitat de plans, és a dir, entre la realitat i el disseny: Rousseau no volia *l'homme sauvage* real, sinó *l'homme naturel* hiperreal.

Probablement, solament si apel·lem als valors de la nova sensibilitat postmoderna es podrà amalgamar un horitzó integrador, que previngui de les temptacions de la robotització de la vida humana: si la història ha estat poblada d'autòmats i de creacions maquinistes, tampoc no sembla que vagi a desaparèixer en el futur la passió pels andròides.³⁸ Però encara hi ha motiu per a l'esperança i el misteri del cos humà –més enllà de les seves analogies amb màquines, motors, robots i cyborgs– ens invita, un cop més, a treballar en la configuració de nous imaginaris que apostin a favor d'un humanisme integrador que permeti, sense renunciar al progrés tecnològic, un món de possibilitats creatives.

38. La major atracció de l'exposició "Sieben Hügel" (Set turons), oberta des de la primavera a la tardor de l'any 2000, al Martin Gropius-Bau de Berlín, va ser el robot Honda P3, considerat l'androide més avançat del món. Construït per la multinacional automobilística japonesa, que va treballar catorze anys en el projecte, el P3 és capaç de pujar i baixar escales, moure's en sentit lateral, obrir portes, transportar objectes, estrènyer mans i d'altres habilitats. La seva alçada és d'1,60 metres i pesa 130 quilograms.